

http://revel.unice.fr



Pour citer cet article :

Linda SAHMADI,
« Jane Eyre (1847) de Charlotte Brontë : une (ré)écriture de transgression »,
Loxias-Colloques, , ,
mis en ligne le 30 mai 2014
URL : http://revel.unice.fr/symposia/actel/index.html?id=507

Voir l'article en ligne

AVERTISSEMENT

Les publications du site REVEL sont protégées par les dispositions générales du Code de la propriété intellectuelle.

Conditions d'utilisation - respect du droit d'auteur et de la propriété intellectuelle

L'accès aux références bibliographiques et au texte intégral, aux outils de recherche ou au feuilletage de l'ensemble des revues est libre, cependant article, recension et autre contribution sont couvertes par le droit d'auteur et sont la propriété de leurs auteurs.

Les utilisateurs doivent toujours associer à toute unité documentaire les éléments bibliographiques permettant de l'identifier correctement et notamment toujours faire mention du nom de l'auteur, du titre de l'article, de la revue et du site Revel. Ces mentions apparaissent sur la page de garde des documents sauvegardés sur les postes des utilisateurs ou imprimés par leur soin.

L'université de Nice-Sophia Antipolis est l'éditeur du portail REVEL@Nice et à ce titre détient la propriété intellectuelle et les droits d'exploitation du site.
L'exploitation du site à des fins commerciales ou publicitaires est interdite ainsi que toute diffusion massive du contenu ou modification des données sans l'accord des auteurs et de l'équipe Revel.

REVEL revues électronique de l'UNS - plate-forme pépinière

Jane Eyre (1847) de Charlotte Brontë : une (ré)écriture de transgression

Linda Sahmadi

Linda Sahmadi a obtenu son Master 2 Recherche d'études anglophones en 2011 sur « Jane-Rochester : un couple hors-norme ? ». Depuis 2011, elle prépare une thèse de doctorat en littérature américaine sous la direction de Madame le Professeur Marie-Noëlle Zeender et de Monsieur Jean-Claude Souesme, Professeur émérite. Le sujet de sa thèse consiste en l'analyse des figures du mal dans les Contes de Nathaniel Hawthorne.

L'affirmation liminaire du chapitre XXXVIII du roman *Jane Eyre* en constitue certainement la signature. La jeune femme exhibe une fierté féminine que peu de personnages féminins victoriens possédaient. C'est une « victoire » que Jane remporte, à titre personnel, mais également au nom de toutes ces femmes honnies, réduites au silence, sous le poids d'une société patriarcale qui fait peu cas de la volonté et des désirs de ces êtres « inférieurs ». Cette petite revanche, Jane l'immortalise sur papier. Le mariage harmonieux des genres auquel assiste le lecteur est l'appropriation par Brontë d'outils littéraires réservés aux hommes et devient l'expression originale de son expérience unique de perversion littéraire.

Brontë (Charlotte), écriture féminine, expérience littéraire, hybridation générique

XIXe siècle

Angleterre

Introduction

Si l'identité de l'auteur de *Jane Eyre* était un secret à l'époque de sa publication, certains indices de l'écriture devraient, et auraient dû, mettre la puce à l'oreille de ces lecteurs victoriens peu perspicaces. Tel est le cas de cette déclaration liminaire de l'ultime chapitre : « *Reader, I married him !* » Le lecteur, apostrophé une ultime fois par l'héroïne éponyme, peut être étonné – ou pas – de ce dénouement. Mais cet étonnement trouve sa cause moins dans la nature de ce « *happy ending* » que dans son inhérente contradiction avec les principes à la frontière du féminisme wolstonecraftien énoncés par Jane-Charlotte, d'une voix plus ou moins hardie. Cette façade de soumission volontaire et attendue semble finalement (sur)plomber l'arrière-plan de rébellion et d'indépendance dans lequel la gouvernante au physique ingrat aimait à se recroqueviller. Loin semble se profiler, je dirais même se défiler, l'héritage byronien que l'écrivain se faisait une fierté de brandir et revendiquer tacitement. En effet, les poèmes de Lord Byron figuraient parmi les nombreux ouvrages de la bibliothèque de Patrick Brontë, le père des sœurs Brontë, homme de religion de par son métier. Ces poèmes marquèrent de manière indélébile et définitive l'imaginaire de Charlotte qui, fascinée par les aventures et la destinée du héros byronien, s'éprit de son physique fougueux et sulfureux peu conventionnel, mais aussi de sa personnalité mélancolique et passionnée, et de son caractère

satanique. Dès lors, transgression et anormalité devinrent les maître-mots de l'imaginaire brontéen.

Cette conscience de la provocation satanique explique l'étonnement du lecteur à la survenue de cette déclaration liminaire du chapitre XXXVIII « *Conclusion* ». Pire que de l'étonnement, c'est franchement de la déception pure et simple que le lecteur peut être amené à ressentir. Le lecteur reste sur sa faim.

Nous nous proposons de revenir sur les étapes du parcours brontéen qui conduisent à ce dénouement quelque peu miraculeux, ou plutôt providentiel. Pour cela, nous allons tenter de répondre aux questions suivantes : quels sont les moyens mis en œuvre par cette petite femme laide qu'est Charlotte Brontë pour ériger son héroïne, cet autre bout de femme au physique peu avenant qu'est Jane Eyre, en monument d'écriture ? Comment faire de la victoire (toute relative) de la gouvernante une expérience féminine littéraire unique en son genre ?

Notre tentative de réponse reposera sur deux axes d'études qui convergent vers une seule problématisation de l'écriture brontéenne : la question générique posée par *Jane Eyre*. Le premier s'attachera à examiner les dessous de la trame narrative d'apprentissage. Le second, lui, nous permettra d'étudier les variantes personnelles brontéennes du conte de fées traditionnel. Charlotte Brontë s'approprie ainsi ces genres d'une manière originale pour une femme-écrivain de l'époque victorienne, et parvient à faire de son roman une expérience unique de perversion littéraire. Comme l'a déjà fait remarquer Margot Peters[1], Charlotte Brontë écrit avec et sur ses émotions, ce qui, malgré ce qu'on a pu lui reprocher, ne l'empêche pas de donner une forme technique adéquate. Aussi ces émotions sont à l'origine de sa perversion littéraire.

I. *Jane Eyre* : un *Bildungsroman* à la Brontë, ou les méandres d'une petite gouvernante laide

Cette partie a pour objet l'assimilation du roman au genre du *Bildung*. C'est au héros de contrebalancer le poids respectif des différentes forces positives et négatives, des divers adjuvants, terme à prendre dans une connotation positive aussi bien que négative. Ainsi, le héros doit sa transformation à son acharnement et sa volonté, aussi bien qu'à sa capacité de discernement et de (bon) jugement. Ainsi, comme le dit Hélène Cixous, « [à] l'origine le geste d'écrire est lié à l'expérience de la disparition, au sentiment d'avoir perdu la clé du monde, d'avoir été jeté dehors[2]. » Le *Bildung* brontéen consistera à retrouver cette clé, à repénétrer dans l'espace originel fermé.

Ainsi s'esquissent grossièrement les différents stages de ce changement essentiel qui, tout entier, s'insurge contre les élans destructeurs d'un déterminisme social et moral qui annihilerait irréductiblement le libre arbitre de l'individu. Le roman *Jane Eyre* respecte-t-il ce schéma *sui generis* ?

---

[1] Margot Peters, *Charlotte Brontë: Style in the Novel*, Madison, University of Wisconsin Press, 1973, p. 11.

[2] Myriam Díaz-Diocaretz et Françoise Rossum-Guyon (dir.), *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Actes du colloque d'Utrecht, 8-11 juin 1987, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 19.

Deux critères cruciaux ressortent de ce genre : l'identité sociale et morale. L'une n'exclut pas l'autre. Voire, l'une implique et nécessite l'autre. La réussite sociale ne trouve sa légitimité que dans son adéquation à des codes moraux, religieux et éthiques. Réussite et didactisme sont liés de manière si étroite qu'il est impossible pour l'époque victorienne d'envisager l'ascension sociale sans son pendant moral sans risquer de tomber dans l'immoralisme le plus total et le plus récessif. D'ailleurs, c'est souvent l'adhésion à des principes de vie viables et fiables qui permet, sinon de l'enclencher, du moins de finaliser la montée de l'échelle sociale. C'est ainsi que « la foi, la persévérance, la force morale[3] », s'instaurent tout naturellement comme la triade allégorique veillant au succès du héros. Examinons donc le premier versant, à savoir l'identité morale, qui peut – doit ? – se doubler d'un pan religieux.

Cette définition établie par Claire Merias nous semble problématique car, si l'on peut arguer avec force (et encore) en faveur d'une Jane narratrice touchée par la foi et la grâce d'un dieu (de Dieu ?) providentiel, nous ne pouvons pas en dire autant de Jane-personnage. Même l'expression « dieu providentiel » paraît ressortir d'un idéalisme religieux qui verrait tout appel à une force surnaturelle comme le signe et la concrétisation d'une conversion sincère et définitive à la foi chrétienne. C'est cette entorse essentielle à la conformité triadique qui fait, selon nous, de la question générique la pierre de touche du roman en général, et de la question du *Bildung* en particulier. Pour notre part, plus qu'un parcours initiatique au sens traditionnel du terme d'apprentissage, nous envisagerons une lecture plus « romantique » du chemin de vie de Jane. L'amour, pour Charlotte Brontë, supplante la foi. Mais jusqu'à quel point ?

L'identité morale est détrônée par une identité amoureuse. Ici nous adoptons la position inverse de celle de Karl Kroeber qui avance que dans *Jane Eyre*, l'amour est destructif[4]. Mais, même Kroeber admet implicitement que cette destruction est un passage obligé vers une nouvelle construction. Une identité acquise non par *amour*, mais plus précisément par *l'amour*. La nuance est importante et détentrice de toute une idéologie féminine (-iste ?) prônée par Charlotte Brontë. La première formulation, celle sans déterminant, laisserait à croire que par amour, pour plaire à la personne aimée, Jane aurait « modelé » son être, son identité pour répondre et correspondre aux attentes de l'être cher.

Rien de tout cela : bien au contraire, d'où notre insistance sur l'importance du déterminant contenu dans la seconde formulation. Le point de vue n'est plus le même : tout est question de perspective. Jane comprend qu'elle n'a pas besoin de changer, voire qu'elle ne le doit pas en aucune façon. Pour plaire au maître de Thornfield, il doit y avoir conformité entre ce que Jane est et ce qu'elle paraît. Jamais l'apparence superficielle, au sens de naturelle, n'a conditionné aussi intensément une relation amoureuse et, surtout, n'a été le ciment le plus fiable pour bâtir une relation durable et honnête.

L'image que Jane pensait renvoyer dans le regard de l'Autre et l'image qu'elle renvoie effectivement coïncident, et là se trouve son salut, aussi paradoxal et étrange

[3] Claire Mérias *in* Claire Bazin, *Jane Eyre, le pèlerin moderne*, Nantes, Éditions du temps, 2005, p. 115.

[4] Karl Kroeber, *Styles in Fictional Structure: the Art of Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 37.

que cela puisse paraître. Jane se trouve, paraît, est laide, Rochester la voit laide, et au final, c'est cette assimilation de jugement qui fait son bonheur. L'anamorphose ou la paronomase sont bannies du champ identitaire de Jane, qui, contrairement à ses sœurs stylistiques, qui transforment la graphie d'un mot pour en créer ou suggérer un autre, n'a pas besoin d'un tel subterfuge. Dans son cas précis, nous aurions plutôt affaire à une syllepse : le corps de Jane, correspondant corporel de la graphie lexicale, conserve sa forme mais projette une impression différente selon le point de vue, impression qui est le pendant intellectuel de la signification sémantique. Ainsi, face au miroir[5], la seule exégèse possible de ce signe corporel est la folie, une exégèse qui subit une transmutation radicale dans la bouche de Rochester, pour qui ce signe, laid et repoussant pour Jane, devient le signe d'une personne au caractère particulier, exceptionnel, intrigant. Le « tu », qui renvoie, dans chacun des cas, à Jane, ne possède pas les mêmes référents psychologiques.

L'identité référentielle extralinguistique est respectée, conforme à l'identité corporelle : la Jane de Jane se confond hypertextuellement à la Jane de Rochester autant qu'elle se confond à toutes les Janes du roman. Le point névralgique de cette coïncidence est ainsi la laideur de ce corps repoussant qui n'attire pas a priori la sympathie des regards. Le référent psychologique, quant à lui, est ce qui diffère radicalement d'un personnage à l'autre. La perception subjective de chacun fonctionne comme un prisme déformateur qui, tout en sauvegardant paradoxalement l'aspect extérieur du reflet corporel de Jane, en pervertirait néanmoins le construit (l'on devrait dire le « traduit » ou le « transmis ») psychologique.

Ainsi, il apparaît incontestablement que Rochester et son amour constituent le matériau qui stabilisera définitivement l'identité morale de Jane. Cette identité passe, pour elle, par une déconstruction du cogito cartésien, où la première prémisse subirait une légère transgression et deviendrait : « *Amo, ergo sum* » « J'aime, donc je suis » cela pourrait même être la devise de Jane-Charlotte. Plus encore, la transposition grammaticale de cet axiome vers la voix passive permettrait une vérification et une validation herméneutique de sa conclusion : « *Amata sum, ergo sum* », au sens de « Je suis aimée, donc je suis ». Jamais passivité n'a sonné aussi agréablement à nos oreilles. L'objectivité linguistique, même l'objectification de la personne « je » a, une fois n'est pas coutume, une force existentielle que la subjectivité (toujours linguistique) ne parvient pas à convoquer avec la même valeur d'assertion essentielle. Jane peut alors dire : « <Rochester/aimer-moi> », une relation prédicative qui s'actualisera au cours de l'intrigue pour devenir <Jane/être Jane>.

De ce fait, Charlotte Brontë revisite le genre du *Bildung*, le déclinant sous un jour nouveau, plus féminin, où quête de l'identité – morale, et sociale – rime avec quête de l'amour, où initiation existentielle rime avec initiation sexuelle. Envisageons à présent l'aspect de « progrès » du roman d'apprentissage : « *Jane Eyre* est un roman d'initiation et d'éducation et [nous devrions dire « mais »] Jane n'est pas la seule à progresser. Il faut d'ailleurs que Rochester progresse aussi pour que soit possible leur (ré)union[6]. »

---

[5] Ce stratagème est utilisé dans le film de Franco Zeffirelli de 1996.

[6] Claire Bazin, *Jane Eyre, le pèlerin moderne*, Nantes, Éditions du temps, 2005, p. 30.

Rappelons-nous les différentes épreuves qui entravent la progression de notre héroïne éponyme. Les obstacles insurmontables sont myriade. Ils se dressent sur la route du bonheur et de l'épanouissement de la femme qu'elle est en puissance mais qu'elle n'arrive pas à extérioriser. En premier lieu, il y a son physique de vilain petit canard qui la prédestinait à un célibat forcé et frustrant pour une jeune femme en mal d'amour. Un autre obstacle prend la forme de sa famille adoptive, sa famille « d'accueil ». Cet « accueil » a d'ailleurs des airs d'incarcération forcée qui ne dit pas son nom. Au moins une fois, celle-ci se concrétisera. En son sein, Jane, loin de se construire, est bafouée dans sa dignité d'être humain, son identité est morcelée, malgré toutes ses tentatives infructueuses (sur le court terme) d'affirmation de son existence. Dénigrement et réprobation sont les seuls fruits qu'elle récolte sur son sillon identitaire.

Le dernier obstacle que nous souhaitons mentionner est incarné par l'existence et la révélation inopinées de la première épouse de Rochester, la « folle du grenier ». Bertha joue, malgré elle, le rôle d'adjuvant à deux niveaux : l'un direct, l'autre indirect. Ceci, malgré les apparences, n'est pas une contradiction. L'un et l'autre de ces niveaux s'alimentent, tout en se situant aux antipodes de l'axe qualitatif. Ainsi, sa contribution directe représente le pôle négatif : en étant légitimement et légalement mariée à Rochester[7], Bertha annule par procuration (en la personne de son propre frère, son porte-parole) la cérémonie au terme de laquelle Jane devait être unie à Rochester pour le meilleur et pour le pire jusqu'à ce que la mort les sépare. Pour Jane, malheureusement, ce sera le pire, et ce n'est pas la mort qui les sépare. L'union est avortée, et c'est là que Bertha accomplit indirectement la destinée de Jane. Cet événement enclenche le processus irréversible de la progression morale et sociale de l'héroïne qui finira par retrouver sa famille de sang et de cœur et par toucher son héritage. Ainsi à la négation du premier mariage s'ensuit la positivité de l'existence de Jane qui prend un tout autre tournant. Finalement, l'avortement du mariage est une bénédiction cachée (*a blessing in disguise*), et permet la (re)naissance de Jane. C'est un mal pour un bien.

Ces obstacles condensent les thématiques relatives au *Bildung*. L'allusion à la foi religieuse se fait très discrète, résonnant timidement tout au long du roman au travers de l'isotopie de l'amour, notamment dans les troisième et quatrième parties du roman. Ces dernières correspondent à l'épisode Thornfield, à la brève parenthèse à Morton, et à l'épisode Ferndean. Cette allusion atteint son paroxysme et achève sa concrétisation à Ferndean. La réunion, au sens de retrouvailles, de Jane et Rochester, a des échos de retour du fils prodigue, mais inversé, Rochester répondant le mieux aux critères de ce dernier, et Jane jouant le rôle du père miséricordieux. La foi en l'amour sort victorieuse, plus que celle en Dieu. Car, au final, c'est l'initiation à l'amour qui conduit la jeune gouvernante à son dieu humain. Ce péché d'adoration – Jane viole ainsi les premier et deuxième commandements – conduit pourtant Jane à reconnaître subrepticement la main divine dans cette œuvre miraculeuse. Dans le cas de Rochester, plus que celui de Jane (ce qui n'enlève pas l'intensité subversive de la fin sous cet angle religieux, du moins), nous pouvons dire que le schéma de rédemption inhérent à la nature générique du *Bildung* s'applique. Son parcours initiatique, parallèle à celui de Jane, lui fait découvrir la religion, la chaleur de la foi.

[7] Quoique la légitimité, sinon la légalité, de cet hymen puisse être contestée.

Celle-ci est toutefois teintée d'une couleur humaniste apportée par son amour pour Jane et par l'amour réciproque et impie que celle-ci lui voue.

S'agit-il uniquement d'une initiation à l'amour ? Il nous semble que non. Le parcours de l'héroïne éponyme est caractérisé par une multidimensionnalité interprétative. *Jane Eyre* englobe les éléments d'une initiation à la religion, à la vie, à l'écriture. Tous ces attributs hétéroclites sont régis par un fil conducteur : l'amour. C'est l'amour qu'elle porte pour Rochester et qu'il partage avec elle, qui lui permet de s'épanouir en femme indépendante armée pour faire face aux aléas (fictionnels) de la vie (romanesque). Jane apprend à vivre en apprenant à aimer. Ces deux cercles concentriques finissent par se rejoindre et se confondre pour former la sphère unifiée du dénouement, celui-là même qui nourrit quelque peu notre sentiment de frustration.

Pourquoi mettre sur un même plan initiation à la vie et initiation à l'écriture ? Laquelle engendre l'autre ? La vie – l'expérience de la femme dans la société victorienne – précède le roman – l'écriture littéraire du ressenti intime de cette femme. Selon les propres mots de Hélène Cixous, « [i]l s'agira donc de vivre et de survivre. L'écriture suit la vie comme son ombre, la continue, l'écoute, la grave[8] ». Tout comme pour Hélène Cixous l'on peut dire que l'écriture « est une petite lumière tremblante dans le noir du chemin » qui mène de l'enfer originel au paradis de la vie : « […] l'histoire d'une écriture commence toujours par l'enfer[9] ».

Si *Jane Eyre* transgresse les principes fondateurs du *Bildung* tout en s'y conformant partiellement, et par là-même violant la conviction personnelle de l'auteur[10], peut-être est-ce parce que le roman met davantage l'accent sur l'initiation à l'amour, sur la construction (le *Bildung*) d'une identité reposant sur un soi en harmonie avec soi et, surtout, avec l'âme-sœur. L'ascension et l'intégrité sociales, si elles ne sont pas négligées pour autant sous la plume de Charlotte Brontë du fait de leur importance cruciale dans le schéma actanciel, ne seraient alors non pas la fin mais le moyen, les instruments et accessoires conventionnels censés combler les attentes (génériques) des lecteurs. Charlotte Brontë, quant à elle, s'intéresserait plutôt à l'intégrité morale que son héroïne ne peut acquérir que sous une forme personnalisée et féminisée : l'expérience de l'amour. Ainsi, Jane apprendra à vivre pour et par elle, mais aussi et surtout pour et par Rochester. Ce dernier est donc le complément indispensable de ce *Bildung* car sans lui, point de Jane Eyre-*Jane Eyre*. Même, Jane ne naît pas Jane Eyre, elle le devient par l'écriture de son parcours initiatique et romantique : « *a rising character* » (« un personnage en constante ascension ») selon Chase[11], « *a character in the making* » (« un personnage en création ») selon nous.

---

[8] M. Díaz-Diocaretz et F. Rossum-Guyon (dir.), *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 20.

[9] M. Díaz-Diocaretz et F. Rossum-Guyon (dir.), *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 21.

[10] Charlotte Brontë condamnait le recours systématique à la Providence pour résoudre les nœuds de l'intrigue, et sceller le sort définitif –heureux ou tragique – de ses héros. Nous renvoyons notre lecteur à la préface au *Professor*, version masculine et antérieure de *Jane Eyre*.

[11] Karen Chase, *Eros & Psyche : the Representation of Personality in Charlotte Brontë, Charles Dickens, and George Eliot*, London, Methuen, 1984, p. 76.

II. *Jane Eyre*, l'amour magique des contes de fées ?

Charlotte Brontë, malgré son sexe et son isolation géographique, est parvenue à revisiter, plus ou moins radicalement, les *topoï* génériques du *Bildungsroman*. Malgré cet élan révolutionnaire, elle était comme prise au piège par les carcans de la conventionalité et les muselières conservatrices de la bienséance. Aussi s'est-elle quelque peu rangée, ce qui expliquerait surtout la contradiction du dénouement. Celui-ci est le lieu du compromis entre féminisme modéré et modération conventionnaliste. En revanche, là où elle refuse de trancher, se refuse à se compromettre, c'est bien sur le genre du conte de fées traditionnel.

L'intertextualité participe de cette dynamique et cette richesse trans-génériques. L'on retrouve cette dualité qui lui permet d'ancrer son roman dans des traditions marquées par le sceau de la respectabilité, de la familiarité et du conformisme, tout en lui (le roman) administrant des petites touches toutes personnelles. Celles-ci, Charlotte Brontë les puise jusqu'au plus profond de son petit être, faisant de son expérience de femme le matériau brut, la matière première de son écriture.

Les canons du conte de fées classique ne sont plus à refaire. Canons esthétiques et canons diégétiques et moraux s'appareillent parfaitement. Beauté intérieure et beauté physique vont de pair tout comme la laideur hideuse des protagonistes sont la manifestation charnelle d'une âme corrompue et malsaine. Charlotte Brontë respecte-t-elle cette dichotomie ? Quelles conséquences pour son écriture ?

Le but de Charlotte Brontë, c'est de « “casser la figure” aux fausses images, détruire ces figures de femmes, produit millénaire de l'inconscient masculin et, malheureusement incorporées, consolidées, transmises de génération en génération par les femmes mêmes[12]. » L'écrivain s'amuse à pervertir ces canons esthétiques avec originalité et intelligence, ce qui produit un effet de renversement des *credo* platoniciens des beaux corps et des belles âmes prônés par les contes. Cette perversion, l'on pourrait même la formuler en un paradoxe insoluble, celui de la belle laideur. Dans le roman, les couples susceptibles de former les paires heureuses du conte sont pléthore. Toutefois, aucune correspondance magique entre une belle jeune femme et un beau jeune homme, pourtant du domaine du probable et du possible dans deux cas au moins dans le roman. Comme si Charlotte Brontë ne pouvait se résoudre à y croire, au beau conte de fées : est-ce par désillusion après son histoire d'amour non partagé avec Mr Constantin Heger, professeur et homme marié ? Par jalousie envers les belles femmes qui sont les seules à attirer un regard envieux des autres membres de leur sexe, et le regard amoureux du sexe opposé ? Ou bien est-ce par purs caprice et volonté d'auteur, ce paradoxe lui permettant de laisser libre cours à son imagination débordante ? Peut-être est-ce un mélange de toutes ces raisons, qui fusionnent et s'entremêlent pour donner naissance à Jane Eyre, le paradoxe féminin incarné.

Les couples parallèles dans le roman affluent, offrant des points d'appui et de comparaison non négligeables. Dressons une liste non exhaustive mais représentative de tous les couples, virtuels et effectifs, du roman dans son intégralité :

---

[12] Violette Santellani *in* M. Díaz-Diocaretz et F. Rossum-Guyon (dir.), *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Presses Universitaires de Vincennes, 1990, p. 149.

Couples virtuels:	Couples effectifs :
Jane/St John	Jane-Rochester
Rochester/Blanche	Rochester-Bertha
Rochester/Grace	Rochester-Céline Varens
St John/Rosamund	St John-Foi chrétienne

La barre oblique signifie la virtualité de l'union, tandis que le trait d'union représente, comme son nom l'indique, la matérialisation du lien qui unit les deux membres de la paire. Il est intéressant de noter les parallélismes établis entre d'un côté les paires virtuelles et de l'autre les paires effectives, comme si les unes donnaient à voir une réalité toute autre qui aurait pu être si le dieu-romancier qu'est Charlotte Brontë en avait décidé autrement. De même que les membres de droite des couples virtuels incarnent des valeurs qui peuvent être radicalement opposées à celles portées par les membres de droite des couples effectifs. Ainsi, dans le couple St John/Rosamund, la jeune femme incarne la beauté féminine charnelle, la beauté ici-bas, tandis que la véritable fiancée du missionnaire fanatique ne peut être que sa foi : Jérusalem est sa mariée.

Ces huit couples exemplifient bien les principes esthétiques et moraux défendus par Charlotte Brontë. Surtout, c'est la « réussite » ou l'« échec » de ceux-là qui impliquent la viabilité de ceux-ci, les érigeant presque au rang de symboles, de types. Le critère primordial est donc le critère qualitatif, qualificatif, déterminatif, que l'on retrouve dans les descriptions esquissées par Charlotte Brontë. Nos propos se réduiront ici à l'étude des quatre couples les plus importants d'un point de vue narratif, à savoir Jane-Rochester, Jane/St John, Rochester-Bertha, St John/Rosamund. Nous garderons la paire Jane-Rochester pour la fin, les autres couples nous ayant fourni alors les éléments comparatifs nécessaires pour une meilleure appréhension des particularités de ce couple.

Les couples Jane/St John et Rochester-Bertha présentent des points communs non négligeables, tandis que le couple St John/Rosamund peut s'apparenter à la paire formée par Jane et Rochester selon une logique d'inversion, si caractéristique de Charlotte Brontë. Dans les deux premiers couples, au moins l'un des membres ne correspond pas physiquement à la description de sa moitié (virtuelle ou effective). Une incongruité s'instaure, même une mésalliance potentielle se fait sentir, un malaise s'installe (chez le lecteur) face à cette union paradoxale des contraires. Pour ces couples, l'adage « Qui se ressemble s'assemble » n'a plus cours ; seul son versant négatif, en l'occurrence le dicton « Les contraires s'attirent » se vérifie, selon une contradiction insoluble de la coexistence problématique de ces deux proverbes aux antipodes qualitatifs. Là où le bât blesse, c'est quand cette « attirance », cette « attraction » est sinon imaginaire ou imaginée, du moins feinte, voire exclue par les valeurs prônées par l'un des deux membres. À la lumière des descriptions physiques, l'on s'interroge sur les motivations ayant poussé l'écrivain à de tels agencements, de tels arrangements. C'est bien le mot qui convient le mieux pour expliquer et justifier ces alliances, qu'elles soient « consommées » ou « consommables » (le cas de Rochester et Bertha) ou envisagées (pour St John et Jane).

La laideur de l'un – Jane, Rochester – est contrebalancée par la beauté de l'autre, une beauté qui tient du mythe grec apollonien dans le cas du missionnaire, bel

éphèbe. Seules des motivations exogènes, indépendantes de critères esthétiques, peuvent nous permettre de rationaliser ce déplacement. Dans le cas de Rochester et Bertha, des considérations financières sont au cœur des (d)ébats. Le père de Rochester sauvegarde la réputation pécuniaire de sa famille en mariant son fils cadet à une riche Créole, belle héritière des îles (les Antilles anglaises, les « West Indies ») sans se préoccuper du bonheur potentiel de Rochester. L'origine exotique de Bertha n'a d'exotique que le nom, et c'est bien là le hic. Après l'exil involontaire du maître de Thornfield (il quitte l'Angleterre pour épouser Bertha, pour n'y revenir qu'une fois marié), suit l'exil volontaire, recherché et nécessaire pour conserver un semblant de dignité, de lucidité et d'amour-propre. La beauté de Bertha avait masqué sa concupiscence. Leur union se dégrade alors aussi rapidement que le physique de déesse créole se corrompt de l'intérieur, peut-être en raison de la syphilis contractée lors de ses divers rapports charnels : sa folie hystérique la plonge dans un monde d'obscurité qui devait se matérialiser par l'antre du troisième étage du château de Thornfield qu'elle ne devait plus quitter.

Arrangée, l'alliance projetée de Jane avec St John Rivers l'est également, mais pour toute autre raison. À la raison très matérielle du premier cas s'oppose une motivation spirituelle noble (pour St John), source des projets de ce dernier. La proposition émane de cet homme voué à sa foi éternelle. St John exècre pourtant l'union charnelle de deux corps. Y a-t-il contradiction entre ses principes ascétiques et son projet de mariage ? Non, bien au contraire : nous avons utilisé le qualificatif « spirituel » pour parler de ses raisons profondes. En effet, le cousin miraculeusement retrouvé à la suite de pérégrinations bunyanesques décide de prendre Jane pour épouse non par amour ou pour quelque autre motif en lien avec la finitude temporelle inhérente d'une telle union, mais pour sa persévérance et force morales à toute épreuve, précieux instruments pour l'accomplissement de sa mission altruiste, de sa quête de l'infini divin. Eros fait place à Agapè. Et ce n'est pas faute d'avoir été frappé par la flèche impie de Cupidon, dieu païen auquel St John ne peut décemment se vouer : l'esprit est, doit être plus fort que la chair, et ses pulsions sexuelles. St John veut mériter son titre nominatif attribué (ironiquement sans doute) par une Charlotte Brontë non entièrement gagnée à sa cause missionnaire. Jane elle-même est dans l'incompréhension la plus totale devant l'entêtement glacial dont fait preuve son cousin. Il doit y avoir de l'amour pour se marier, ce qui dénote un certain romantisme de la part de notre héroïne et de notre écrivain qui, malgré tout, désirait peut-être croire au conte de fées et à l'amour magique dépeint dans ces histoires féériques.

Le charme, c'est l'esprit, la personnalité. Jane ne choisit pas Rochester (et *vice et versa*) pour son enveloppe charnelle (sinon ils ne se seraient pas mutuellement choisis !) mais bien pour sa personnalité fulgurante et particulière. Jane renverse les stéréotypes esthétiques, et, avec Martine Delvaux, nous sommes en droit de nous demander si « [c]ette transformation constitu[e] une forme de rébellion[13] ? », et pouvons y répondre par la positive : elle refuse de subir « la culture [qui] stéréotype

[13] Martine Delvaux, *Femmes psychiatrisées, femmes rebelles : de l'étude de cas à la narration autobiographique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, p. 95.

les femmes en réduisant le féminin à être beau-sans-être-intelligent ou intelligent-sans-être-beau […][14] ».

Aussi Charlotte Brontë signale-t-elle la futilité et la superficialité d'une telle dichotomie, voire triade beauté physique-beauté intérieure-hymen heureux. Les liens ainsi formés sont trop vulnérables, et leur fragilité peut mettre à mal tout l'édifice relationnel. C'est pourquoi elle privilégie des liens plus durables, plus forts, ceux qui unissent non deux corps, mais deux esprits. Tel est le secret de la magie amoureuse flottant autour de Jane et Rochester. C'est avec eux que nous verrons à l'œuvre l'entreprise de transgression qualitative de Charlotte Brontë.

Leur relation, du fait des multiples facettes qui la constituent, est très complexe et forme ainsi l'un des premières entorses aux règles d'écriture du conte. Rochester et Jane condensent en leur personnage une multitude d'autres personnages, tout aussi emblématiques du conte qu'ils sont subversifs. Rochester est donc le Prince Charmant pas si charmant que cela. Il ressemblerait plutôt au crapaud qui a la mauvaise fortune de ne pas bénéficier du coup de baguette magique célèbre qui le transformerait en beau prince. Jane, elle, n'a rien de majestueux, même pas un patronyme noble qui lui confèrerait une certaine dignité et légitimité. Il faut alors rechercher une superficielle majesté uniquement dans la consonance phonologique détournée : « Eyre » signifierait qu'elle est l'héritière (*heir*) d'une lignée. Mais tout se passe comme si le genre féminin était incompatible avec la référentialité effective du sémantisme : « Eyre » en effet renvoie au masculin *heir* et non *heiress*. Jane devrait, dans cette optique, se défaire de sa féminité pour profiter de ce titre et de cet héritage ?

Une autre perversion du canon générique réside dans la révolte constante de Jane. Alors que Charles Perrault et autres conteurs masculins nous avaient habitués à des personnages féminins innocents et passifs, Charlotte Brontë, elle, viole cette loi tacite de la beauté silencieuse dans laquelle l'héroïne des contes était enfermée depuis des générations. Silence qui remettait même en cause leur statut diégétique d'« héroïne » tant leur passivité était flagrante, presque symptomatique d'une peur profonde en la fragilité de la femme. Toutes les jeunes filles ne peuvent pas se vanter de posséder la beauté d'une Belle, d'avoir la patience d'une Cendrillon, ou l'innocence d'une Blanche-Neige. L'épisode de la rencontre de Jane avec Rochester est d'ailleurs emblématique de la hardiesse dont elle fait preuve : elle n'hésite pas à aborder ce mâle inconnu (sans mauvais jeu de mots) ni à s'imposer et proposer son aide à cet homme ténébreux.

Charlotte Brontë se fait ainsi l'avocate de ces jeunes filles peu gâtées par la nature : leurs chances de bonheur ne sont pas diminuées par ce manque d'« avantages personnels », loin de là, elles en sont décuplées. L'on verrait même dans cette optique le dénouement non comme une sorte de conformisation rangée, mais d'une revendication supplémentaire de son indépendance. Après tout, elle utilise un sujet de première personne et une conjugaison active : « *I married him* », c'est moi qui l'ai épousée, et non lui. Cette lecture positive nous incite à voir dans ce mariage une victoire à deux niveaux : l'un intradiégétique et intratextuel, qui en fait

---

[14] Naomi Wolf *in* Martine Delvaux, *Femmes psychiatrisées, femmes rebelles : de l'étude de cas à la narration autobiographique*, Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998, p. 95.

une revanche sur la vie peu généreuse menée jusqu'ici par une Jane martyr(isé)e : croyez en votre bonne étoile, surtout si elle est bronténne. L'autre extradiégétique et extratextuel, délimite une lecture biographique où la victoire de Jane serait en fait la victoire (relative) de Charlotte Brontë, elle-même ridiculisée par ses attributs peu flatteurs. Elle a gagné son pari personnel lancé à ses sœurs, de créer une héroïne aussi laide et insignifiante qu'elle-même mais n'ayant rien à envier à leurs belles héroïnes. Au final, toutes les femmes du roman réconcilient Jane avec son physique ingrat : sans lui, point d'issue heureuse. Le vilain petit canard n'a pas besoin de se transformer en beau cygne. Jane est décidément mieux lotie que toutes les autres.

Nous passons sur la réécriture diégétique de la scène de rencontre. En effet, la rencontre de Jane et Rochester est d'une originalité à toute épreuve, qui fait résonner un fort écho de subversion. Cette « dénaturation » de l'essence même du conte, de ce qui fait sa fantaisie et sa magie, contient les ingrédients d'une recette miracle aussi efficace, voire plus, que l'originale. Nous condensons également le point sur la réécriture qualitative des rôles dévolus à Jane et Rochester. Ces rôles sont inversés, ce qui ne manque pas de provoquer la transfiguration de ces deux personnages. Une autre réécriture considérable de l'enchaînement diégétique se situe au niveau des situations de dangers dans lesquelles l'on assiste à un décalage. Dans l'univers de Charlotte Brontë, l'on se retrouve comme projeté de l'autre côté du miroir où la normalité n'a plus cours.

Enfin, le dernier épisode diégétique subverti par Charlotte Brontë sur lequel nous souhaitons revenir est celui des retrouvailles des protagonistes et du subséquent « *happy ending* » et du « Ils vécurent heureux… ». Jane peut réclamer le titre de « Mrs Rochester », titre qui va l'ériger en figure aux multiples facettes, cette fois-ci bien ancrées dans la réalité du rapport homme-femme et femme-société : elle sera mère, amie, infirmière, confidente, compagne, épouse. Toutes ces valeurs s'ancrent dans un monde bien terrestre. Après la virtualité de ses vertus féériques et/ou ensorceleuses, le personnage de Jane s'inscrit dans une horizontalité qui rétablit l'ordre victorien, le rapport canonique entre l'homme et la femme. La seule différence se trouve dans cette initiative personnelle : Jane ne subit pas ces rôles, elle les revendique, retournant ainsi une situation qui aurait pu s'avérer compromettante pour elle, une situation où soumission et obéissance auraient été de mise. Pour autant, Jane ne troquera pas sa tenue sobre de Quakeresse pour une robe étincelante de princesse, et ce malgré l'immense richesse dont elle vient d'hériter (et qu'elle a partagée avec ses cousins de fortune, les Rivers). Cendrillon restera Cendrillon, avec l'argent en plus. Charlotte Brontë revisite donc la fin heureuse d'une manière inattendue, un « *happy ending* » qui n'est pas celle que l'on croit.

Car « *My Edward and I, then, are happy*[15] » recrée la complétude et la totalité de la sphère conjugale qui est le lot de tout conte, en sonnant une note biblique qui rappelle l'unité édénique d'avant la chute. Mais justement parler d'Eden ne présuppose-t-il pas d'attendre cette Chute ? Le *topos* conventionnel de l'unité retrouvée est violé par la fragilité de cette bulle paradisiaque, celle-là que le lecteur attentif percevra dans les paroles apocalyptiques de la correspondance conclusive de St John à Jane. Le roman aurait pu se clôturer sur la note gaie et optimiste de la

[15] Charlotte Brontë, *Jane Eyre*, [1847], Richard. J. Dunn (éd.), 3e édition, New York, London, W. W. Norton Company, Inc., 2001, chapitre XXXVIII, p. 385.

venue au monde du fils de Jane et Rochester. La latence interprétative de ce symbole de la renaissance, du renouveau et de l'espoir était pourtant très forte. Charlotte Brontë fait fi de ces clichés symboliques et bibliques et préfèrerait le pessimisme fanatique de St John à l'optimiste exacerbé de son héroïne. Sa mort très proche annonce, sait-on jamais, les nuages menaçants d'une vie maritale pas si accomplie que les dernières paroles de Jane voulaient nous le faire croire. Peut-être bien qu'ils ne vécurent pas si heureux…

Charlotte Brontë fait de l'expérience féminine, celle de la vraie femme dans l'âme et l'esprit et non par le corps, de la femme réelle et familière, et non celle de la femme idéalisée, rêvée, fantasmée, le matériau de son écriture. Pour elle, il est hors de question de leurrer les lectrices en leur faisant croire à un bonheur utopique irréalisable, fruit de la fantaisie et du désir fantasmagorique de conteurs plus enclins à faire de la femme une poupée parfaite, un moule de beauté et de soumission. Il faut rester réaliste, et donner à voir des dénouements réalisables, ou du moins probables. De conte de fées, l'on passe à un conte réaliste, dont la fin n'exclut pas pour autant des virées fantastiques.

Conclusion

L'on a souvent dressé un arbre généalogique de l'écriture féminine dont l'ancêtre, l'origine, le moteur serait une sexualité particulière, qu'elle soit résorbée ou exacerbée : le langage de Charlotte Brontë, son utilisation des symboles, mythes et autres matériaux littéraires tendraient vers cette adéquation : Le roman abonde en images d'érotisme, de conception, et d'enfantement qui peuvent se comprendre à deux niveaux, littéral et figuratif, et qui sont le lieu de l'identité féminine secrète de leur créatrice.

L'univers romanesque brontéen est truffé de signes en tout genre, signes d'une destinée providentielle omnipotente qui, au final, reste la maîtresse ultime de l'existence fictive des personnages. L'interprétation de ces signes peut se révéler problématique et contestable. Car, Jane, fidèle à son désir d'autonomie, choisit ou pas de suivre ces messages dont le caractère subliminal demeure tout relatif. L'on peut accoler des intentions de toute nature à ces objets non doués de conscience. La sélection des signes providentiels est le pendant symbolique et intradiégétique de la sélection des signes linguistiques dans l'élaboration du destin de l'écriture du roman. Charlotte Brontë, à l'instar de son homologue fictionnel qu'est Jane, choisit ou pas de décrire telle ou telle action, de faire parler tel ou tel personnage. Cette problématique du choix – ou du refus de choisir – peut aller très loin. L'écrivain décide de laisser son héroïne faire ses choix (diégétiques et fictifs) de vie.

Ainsi Jane met à contribution son expérience unique, raconte aussi fidèlement et sincèrement que vraisemblablement ces événements qui relèvent d'un extraordinaire réalisme gothique. Son expérience de vie, pas aussi traumatique qu'elle aurait pu l'être sous la plume d'une Radcliffe ou d'un Lewis, sert de matériau à cet exercice de perversion littéraire, ce jeu auquel Charlotte Brontë semble se prêter avec délectation rompant ainsi la monotonie de son existence au presbytère familial. Elle transforme ainsi ce refuge familial en locus imaginaire où tout peut se passer : une folle à lier séquestrée dans un grenier lugubre, un homme peu conventionnel au

physique et au caractère sulfureux, une jeune femme insignifiante qui triomphe de tous à la fin.

Charlotte Brontë vit son fantasme littéraire, une fantaisie aux allures romantico-gothiques, une traversée du miroir magique, une expérience de vie unique qui fera de son roman Jane Eyre une expérience d'écriture et de lecture tout aussi uniques. À l'instar de l'onomastique particulière de ses personnages qui derrière leur prénom banal cache un patronyme unique, l'écrivain « Brontë » se dissimule derrière une enveloppe féminine, une « Charlotte » ordinaire[16].

BRONTË Charlotte, *Jane Eyre*, [1847], DUNN Richard. J. (éd.), 3e édition, New York, London, W. W. Norton Company, Inc., 2001

Études

BAZIN Claire, *Jane Eyre, le pèlerin moderne*, Nantes, Éditions du temps, 2005

CHAS Karen, *Eros & Psyche: the Representation of Personality in Charlotte Brontë, Charles Dickens, and George Eliot*, London, Methuen, 1984

DELVAUX Martine, *Femmes psychiatrisées, femmes rebelles : de l'étude de cas à la narration autobiographique,* Le Plessis-Robinson, Institut Synthélabo pour le progrès de la connaissance, 1998

DÍAZ-DIOCARETZ Myriam et ROSSUM-GUYON Françoise (dir.), *Hélène Cixous, chemins d'une écriture*, Actes du colloque d'Utrecht, 8-11 juin 1987, Presses Universitaires de Vincennes, 1990

KROEBER Karl, *Styles in Fictional Structure: the Art of Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot*, Princeton, Princeton University Press, 1971

MAYNARD John, *Charlotte Brontë and Sexuality*, Cambridge, Cambridge University, 1984

PETERS Margot, *Charlotte Brontë: Style in the Novel*, Madison, University of Wisconsin Press, 1973

[16] Karl Kroeber, *Styles in Fictional Structure: the Art of Jane Austen, Charlotte Brontë, George Eliot*, Princeton, Princeton University Press, 1971, p. 20.